



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



LA CONSTRUCCIÓN ESCENOGRÁFICA DEL PARÍS DESAPARECIDO EN LOS FILMES SOBRE LA COMUNA (1871)

M^a SOLIÑA BARREIRO GONZÁLEZ
ESUPT-UPF

Resumen

París, capital del siglo XIX, entró en el nuevo siglo radicalmente transformada. Las diversas fases del plan Haussmann, las actuaciones higienistas de Eugène Poubelle y las tres revoluciones del siglo (1830, 1848, 1871) modificaron drásticamente la ciudad. El carácter propio de estas revoluciones era reflejo de una economía, una sociología y una fisonomía específica de París: talleres y fábricas funcionando intramuros, barricadas dominando las calles estrechas y una clase obrera diversa e integrada en barrios laberínticos. La Comuna de 1871, como primera revolución propiamente obrera, cierra el ciclo abierto por la Revolución Francesa y culmina la transformación en y de las revoluciones que la precedieron a lo largo del siglo. Los factores propios de la economía y fisonomía parisina fueron un elemento clave en su forma de desarrollo; por ese motivo, este texto analiza la construcción escenográfica de un París desaparecido en los filmes que recrean los hechos de la Comuna de París. La constatación básica es que en ellos desaparece la representación típica parisina (el río Sena, Notre Dame...) para centrarse en la fuerza de la relación entre los personajes y su discurso, o para trabajar una recreación borrosa e idealizada de fragmentos de una ciudad que sólo se percibe fugazmente. Los grabados y las fotografías transformados en imagen en movimiento son otra de las estrategias para aprehender ese París que ya no se encuentra en las calles. Y si la filmación recurre a exteriores, éstos son angostos, limitados, muy centrados en una calle o en un barrio, evitando romper el espacio imaginario del París desaparecido y funcionando a la vez como metáfora de la cercanía diaria de la lucha política en el barrio.

Palabras clave: Comuna de París, escenografía, Watkins, Haussmann, cine

Abstract

Paris was radically transformed during the 19th century. The Hausmann urban plan development, the hygienic laws of Eugène Poubelle and the three major revolutions of that century (1830, 1848, 1871) drastically changed the city. Some inner features of Paris economy, sociology and urban physiognomy shaped the specific character of those revolutions: ateliers and factories working within the walls, barricades dominating narrow streets and a heterogeneous working class boiling all together within the labyrinth of Parisian streets. In 1871, Paris Commune was the first working class revolution and closed a cycle opened by French Revolution; this culminates the transformation of precedent revolutions in 19th century and also the way they are performed. Parisian economy and physiognomy were key elements in Commune development. So, this paper analyzes the scenography on films about 1871 Commune, a scenography of a disappeared Paris. Main conclusion is related to the lack of the stereotypical Paris views (as Notre Dame, Seine River...); these views are substituted by the strength of speeches and class relations, by gravures and photos or by an idealized and blurry city setting. When films depict indoors, these are narrow and focused in one specific street or neighbourhood because the filmmakers avoid breaking the imaginary of the disappeared Paris at the same time these sets work as a metaphor of everyday closeness in the neighbourhood political fight.

Keyword: Paris Commune, scenography, Watkins, Haussmann, film

París sufre en el siglo XIX una serie de transformaciones que modifican radicalmente su fisonomía y sociología. El Segundo Imperio (1852-1870), siete meses después de su proclamación, encarga a Georges-Eugène Haussmann la reformulación de la ciudad. El “artista-demoledor” (BENJAMIN, 2005: 154), como él mismo se denominaba, se propuso construir una ciudad monumental basada en una serie de principios escenográficos como la perspectiva y la amplitud, para ello demolió unas 27.500 casas del París tradicional.

El trabajo de Haussmann no puede entenderse como una mera obra de urbanismo higienista (ventilación, zonas verdes, luz, amplitud) si no que forma parte de un proceso paulatino de expulsión de las clases trabajadoras y populares de la revolucionaria ciudad de París.

La población de París se dobló prácticamente durante el Segundo Imperio. Los procesos industrializadores intramuros y el éxodo del rural a la ciudad anegaban París, que carecía de alojamientos suficientes, fruto de la rapidez en el incremento de población y de las demoliciones sistemáticas de viviendas para abrir grandes bulevares. Dubech D’Espezel calculaba en su *Historia de París* (1926) que de 1.053.000 personas en 1851 los habitantes de París pasaron a 1.825.000 en 1866; y Jacques Rougerie calcula en *Paris libre 1871* (1971, reed.2004) que en los últimos 50 años del siglo la población se dobló, es decir, se incrementó en casi un millón de personas. Las clases trabajadoras eran expulsadas del centro para localizarse en los barrios periféricos: el este, noreste y sudeste o en la intrigante *La Zone*, barrio chabolista y apache ajeno a toda organización urbana. En este contexto, el capitalismo industrial desarrollaba su acumulación de capital y el Estado de corte moderno desplegaba sus estructuras.

“Por más que se construyera, los edificios nuevos no eran suficientes para recibir a los expropiados. De ello resultó una grave crisis de alquileres: se doblaron” (DUBECH D’ESPEZEL EN BENJAMIN, 2005: 158) Los edificios se sobrealzaron y los techos de las viviendas se redujeron, la sobreocupación fuera de las zonas intervenidas por Haussmann delata el escaso interés higienista social de la transformación de París. Y aún es más, la haussmannización de París generó un mercado especulativo que otorgó enormes beneficios asociados a la expropiación y venta de propiedades para la demolición.

La segregación de la población, el acúmulo de desigualdades y la fractura de las relaciones locales afectaron plenamente a las clases trabajadoras parisinas. El París que habían habitado y en el que habían levantado durante la Revolución de 1830 cerca de 6000 barricadas (Benjamin, 2005: 148) se convertía paulatinamente en un escenario de opereta, caracterizado por, según diversos analistas, “el desprecio de la experiencia histórica” e inspirado por “medidas de orden financiero y militar” (Le Corbusier); de hecho, esas calles amplias “no se

prestan a la táctica habitual de las insurrecciones locales” (Poète en Benjamin, 2005: 148). La haussmannización fue también inspiración de diversas obras satíricas en las que se denunciaba un París escenográfico que expulsa a sus propios habitantes. Un libelo anónimo titulado *Paris désert, lamentations d'un Jérémie haussmannisé* y aparecido en 1868 decía: “Babylone! Babylone! Tu est la ville superbe et tes enemis eux-mêmes te proclament la reine du monde et tombant en admiration devant tes magnificences, tandis que tes propres filles se reposent fatigués sur les bornes de tes carrefours en se demandant où ils coucheront pendant la nuit”¹⁰⁰² (Anónimo, 1868:4).

El Segundo Imperio había transformado la ciudad y Haussmann lo entendía como una ruptura moderna, se veía como artífice de la entrada en la modernidad de la ciudad de París. “Los dieciocho años del Imperio habían calado tan profundamente en la conciencia de los parisinos, como la labor de Haussmann había abierto y reconstruido el tejido físico de la ciudad (...) [pero] (...) no lo suficiente como para evitar ese otro gran acontecimiento de la historia de la ciudad: el levantamiento que dio origen a la Comuna de París en 1871” (HARVEY, 2008: 132) Y si bien tiene elementos comunes con la Revolución de 1848, comienzan a aparecer elementos modernos de la lucha política.

Los lazos comunitarios y de clase de un tipo de París que desaparecía son también clave para entender la naturaleza de esta revolución, la última de su tipo en el siglo XIX y, sin embargo, espejo para la revolución rusa.

La agrupación de oficios por barrios tuvo una cierta importancia en la organización de las comunas de barrio desde el punto de vista de la clase; algunos barrios no habían sido desmantelados ni su población dispersada. Sin embargo, en otros barrios la dispersión poblacional de la haussmannización había roto parte de la organización sindical geográficamente agrupada por barrios. Por ello, algunos barrios como por ejemplo Belleville presentaron un elemento de lucha vecinal interclasista. Sin entrar en un debate que no es el centro de este artículo, parece claro, según David Harvey, que “la comunidad de clase y la clase de comunidad se volvieron cada vez más, rasgos destacados de la vida y la política del Segundo Imperio, y sin una estrecha mezcla de estos elementos la Comuna no hubiera tomado la forma que tomó” (HARVEY, 2008: 312-315)

¹⁰⁰² “¡Babilonia, Babilonia! Eres una ciudad soberbia, tus enemigos te proclaman la reina del mundo y caen rendidos de admiración ante tu magnificencia, mientras tus propios hijos se apoyan fatigados en los mojones de tus bulevares preguntándose dónde podrán pasar la noche” (*traducción propia*)

La Comuna de París encumbra como sujeto político, económico, social y urbanístico al otro París, al que queda a la sombra de la monumentalización de la ciudad, al que es ajeno a los trampantojos urbanísticos y la perspectiva. Es ése el París que había sido paulatinamente expulsado de la ciudad hacia el este o hacia *la Zona*, el que se elude en la historia. Y esto se comprueba históricamente al analizar los cuadros geográficos de participación en las elecciones de la Comuna de 1871, que muestran un apoyo mayoritario en los distritos del norte y del este de París (ROUGIERE, 2004). Y desde el punto de vista de la representación visual de esa ciudad, esta idea puede certificarse si se analiza cómo en las películas sobre la Comuna se elude el recurso de un falso decorado urbano en favor de la revelación de las relaciones sociales, de clase y de barrio.

Y es aquí donde nos percatamos de que la escenografía, o mejor dicho, la ausencia o escasa escenografía de los filmes sobre la Comuna, viene a ser una revelación de las relaciones sociales y económicas que dan lugar a esta revolución. Por un lado, delata la ausencia de un París ya demolido y, por otro, establece las relaciones sociales en el lugar de la espacialidad, es decir, de la organización social del espacio, de la escenografía visual. Ataca pues la destrucción de Haussmann invisibilizándola, en lugar de ver París, vemos sus relaciones espaciales (epidérmicas) en forma de relaciones sociales de clase.

PARÍS EN EL CINE SOBRE LA COMUNA

Las películas objeto de este análisis serán cuatro: *La Commune* (Armand Guerra, 1914), *Nueva Babilonia* (Kozintsev y Trauberg, 1929), *La Commune de Paris* (Ménégoz, 1951) y *La Commune 1871* (Peter Watkins, 2000). El primer paso del estudio será sintetizar las estrategias de construcción del espacio escenográfico en cada uno de los filmes analizados para, a continuación, trabajar sobre algunos motivos-espaciales que se repiten en ellos y que nos permiten comparar su tratamiento escenográfico.

El primer filme específicamente sobre la Comuna de París se comienza a grabar en 1914 y queda incluso a causa de la I Guerra Mundial, es *La Commune* dirigido por Armand Guerra y producido por la cooperativa *Le Cinéma du Peuple*. Si bien podríamos considerar que ya en 1907 la película de Alice Guy *L'emeute* se inspira en los acontecimientos revolucionarios de 1871, no queda lo suficientemente claro. La película de Guy presenta la elaboración de una barricada en una esquina urbana empedrada y el fusilamiento de los revolucionarios, hechos en los que se ven implicados tangencialmente un muchacho y su madre.

Armand Guerra sólo pudo filmar la primera parte de la película que tenía pensada; en esta parte se observa la defensa de los cañones de la Butte de Montmartre, la proclamación de la Comuna y el fusilamiento de los generales versallistas Thomas y Lecomte. Al final, un emocionante material real, nos presenta a varios supervivientes de la Comuna reunidos delante del Louvre.

La película de Guerra recorre los acontecimientos de la Comuna ubicando al espectador en Montmartre, en la comisaría de Rosiers y la Butte-Montmartre, en el Hôtel de Ville o en el cuartel general de Thiers en Versalles. Los escasos exteriores son calles o descampados indistinguibles; los interiores tienden a mostrar la grandiosidad del Hôtel de Ville (columnas, cuadros y espacios amplios en los que, alrededor de una mesa se reúne el Comité Central) o el lujo campestre de Versalles.



El muro de los federados en Père Lachaise en el final de *La Commune*
(Armand Guerra, 1914- Cinéma du Peuple)

La inclusión del monumento de homenaje a los Comuneros es un lugar común en varios filmes; *Nueva Babilonia* cierra con los fusilamientos en el cementerio de Père Lachaise, y

es desde Père Lachaise que Ménegoz pasa de una manifestación en 1951 de homenaje a los Comuneros en un 18 de marzo a la reconstrucción de los hechos, y de las emociones que éstos le suscitan, empleando la voz en off sobre fotografías y grabados de la época.

Nueva Babilonia fue grabada en 1929 por los formalistas soviéticos Kozintsev y Trauberg; los planos se caracterizan por ser cerrados, borrosos de tipo impresionista, lo que supone la imposibilidad de construir un espacio en perspectiva, focalizándose en los gestos de los actores, en general procedentes del excentrismo. La nocturnidad y la luz contrastada contribuyen a generar una atmósfera interior, asimilable a París por algún elemento del atrezzo y arte como farolas, balcones o incluso por el tipo de vestuario de los personajes. Otro rasgo que contribuye a la generación de un espacio escenográfico más imaginado que construido es la fragmentación de la acción en diversos planos cerrados. Son identificables de modo claro la estación de tren, los almacenes comerciales, el cabaret, el sindicato, la lavandería, la sastrería, la Butte de Montmartre y el ambiente campestre de Versalles. El espacio se caracteriza también por medio del montaje, hay una constante oposición de clase entre los espacios de la burguesía y los de los trabajadores: del exceso de ropa en los grandes almacenes a los húmedos espacios de la lavandería.

Este filme introduce varias tomas abiertas panorámicas de la ciudad de París en las que el espectador puede reconocer dónde se ubica la acción (el Sena, Notre-Dame...), planos medios de las gárgolas de Notre Dame y la columna Vendôme cayendo. Su aparición es, sin embargo, anecdótica y tiene la función de contextualizar puntualmente al espectador, a la vez que mostrar simbólicamente la indiferencia del París monumental en medio de la revolución.

El caso más radical en cuanto a la anulación de la escenografía tradicional es *La Commune 1871* (Peter Watkins, 2000), quien filma toda la película en un almacén. Hay algún elemento de atrezzo que nos indica si estamos en una escuela, en una lavandería o en un salón burgués. Las calles son el interior de una nave; su estrechez, la acumulación de personas y el movimiento indican que estamos en un barrio obrero; la cámara se acerca a cada acción, a cada persona que habla; la superposición de discursos, acciones y personas construye un espacio cerrado, relacional, que se evade del París icónico y haussmannizado. Es el París de la superpoblación y de los vínculos laborales y sociales fuertes, germen de la revolución comuna.

BUTTE MONTMARTRE: LA DEFENSA DE LOS CAÑONES

La madrugada del 18 de marzo de 1871, después de un año de asedio, el ejército francés planea llevarse los cañones que defendían el montículo de Montmartre; estos cañones ha-

bían sido comprados con una suscripción popular pagada por los parisinos; pertenecían a la Guardia Nacional, no al ejército, y por ello habían quedado fuera de los acuerdos de capitulación y entrega de armas con el ejército prusiano. El objetivo del general Lecomte, que dirigía la operación con nocturnidad y alevosía, era desarmar a una población cada vez más combativa y politizada en una situación de grave crisis.

Las mujeres de Montmartre se percatan de la maniobra y suben a defender sus cañones. Pese a que Lecomte ordena a sus soldados disparar sobre ellas, los soldados se niegan y confraternizan con las mujeres. París mantiene sus cañones y Lecomte es detenido (y posteriormente fusilado).

El escenario de este hecho histórico que da inicio a la Comuna como proceso revolucionario (si bien su proclamación es algo posterior) ya no existe en su forma original. Actualmente, la Butte Montmartre está edificada y lo está con un templo expiatorio del ultraje de lo que allí sucediera. En 1872 el arzobispo de París, el cardenal Guibert, aprueba la construcción del Sacre Coeur, proyecto que tramita la Asamblea Nacional en 1873 y cuyas obras comienzan años después, haciendo desaparecer la huella de la heroica defensa de los cañones pagados por suscripción popular.

La defensa de los cañones aparece en tres de las cuatro películas analizadas por ser un momento clave y porque permite hacer hincapié en el papel clave de las mujeres como sujeto revolucionario durante la Comuna (de hecho, se crea la primera asociación de mujeres, Marx escoge como enviada de la I Internacional a una mujer, Elisabeth Dimitrieff, y muchas de las medidas que se aprueban son claramente feministas, como el reconocimiento de iguales derechos a los hijos naturales o ilegítimos).

El aspecto de la Butte de Montmartre en marzo de 1871 no presenta problemas escenográficos a la hora de su representación: un montículo raso y cañones dan buena cuenta de lo que era. Como modelo para la construcción de ese París desaparecido, están las fotografías tomadas por Bruno Braquehais, que emplearemos para comparar estos momentos fílmicos.



Bruno Braqueais, Rue Rosiers, Montmartre (izquierda) y Butte-Montmartre (derecha), 1871



Nueva Babilonia (Kozintsev y Trauberg, 1929)

En *Nueva Babilonia* (1929) el montaje alternativo (ejército-mujeres) juega con la espacialidad de arriba-abajo hasta su igualación. Se escenifica la subida de las mujeres como un incremento de su número y peso (masa abstracta) para luego con primeros planos escenificar como alimentan a los soldados y como se produce el conflicto. Los planos generales sirven para ubicar la oposición de posturas (física, de clase, política) y los primeros planos para trabajar sobre el conflicto y el hermanamiento.

La escenografía en el caso del filme de Watkins está ausente, la contraposición entre mujeres y soldados está mediada por el general Lecomte y la emoción del hermanamiento sustituye a la tensión y dramatismo que sí se construían por medio del montaje en el filme de Kozintsev y Trauberg. La cámara de Watkins sigue los acontecimientos y a los personajes, no

tiene una posición privilegiada (el punto de vista sitúa al espectador EN la acción) y no hay montaje que enfatice las ideas o emociones. El funcionamiento emocional y político de esta secuencia se debe a la dirección de actores, que podemos considerar extraordinaria en cuanto que Watkins les da el papel y un año para documentarse sobre su personaje real; luego, los actores han de imbuirse de sus circunstancias y su carácter para la representación. Después de un año trabajando sobre sus respectivos personajes, la fuerza de su actuación y de las relaciones que mantienen en el prosenio nos transportan al París de la Comuna mucha más intensidad que cualquier cuidada escenografía.

Robert Ménégoz en su filme de 1951 emplea una dramática voz en off, henchida con pausas y música para recorrer por medio de animaciones, grabados y fotos el Montmartre de la época hasta llegar a la Butte y al enfrentamiento entre las mujeres y el ejército. No hay coherencia espacial entre el recorrido y la acción una vez llegamos allí; pero esa escenografía-collage evita que se rompa el contrato de veridicción y funcione, de nuevo, como una continuidad emocional en un espacio imaginado.

LA CALLE Y LAS BARRICADAS

Las calles serpenteantes y estrechas, la sobrepoblación de los edificios y patios interiores y la continua llegada de nuevos habitantes habían convertido algunos barrios de París en semilleros de revolucionarios. La continua afluencia de población facilitaba a los patronos la explotación; según una encuesta sobre las condiciones de los obreros textiles hecha en 1840, las jornadas eran de 15 horas y media de trabajo efectivo para un salario de dos francos para los hombres y la mitad de salario para las mujeres. (BENJAMIN, 2005: 716)

Hausmann había cambiado la naturaleza de muchas zonas de París, otros de sus proyectos estaban en proceso y otros habrían de venir: “París ha dejado para siempre de ser un conglomerado de pequeñas ciudades que tenían su fisonomía, su vida, donde se nacía, donde se moría, donde gustaba vivir, que nadie soñaba con abandonar, donde la naturaleza y la historia habían colaborado para realizar la variedad en la unidad. La centralización, la megalomanía han creado una ciudad artificial donde el parisino, rango esencial, ya no se siente en casa” (DUBECH D’ESPEZEL EN BENJAMIN: 2005:155)

La consciencia de lo que el urbanismo de Hausmann había hecho al tejido obrero urbano estaba presente como elemento político de la Comuna, pues ésta imprimió un proyecto (abril 1871) para crear un monumento llamado el “Mojón maldito”, con las personalidades del

II Imperio más perniciosas para el pueblo de París, entre las que habían incluido a Haussmann.

Así, los filmes de la Comuna apenas hallan calles que gusten reflejar y, de hacerlo, son lugares generales, que recuerden ligeramente al París antiguo pero sin ningún elemento de reconocimiento. De nuevo, los planos, bien sin profundidad de campo y borrosos (*Nueva Babilonia*), bien cerrados en movimiento continuo (*La Commune 1871*), anulan el fondo escenográfico y nos arrojan a la acción del primer plano. El contexto espacial de la acción lo dan unas letras en francés, unas ciertas formas modernistas.

La construcción de las barricadas en estos filmes sigue el ejemplo de las fotografías tomadas durante la Comuna, de los grabados y de las descripciones de testigos en los que se habla de muebles arrojados por las ventanas para aumentar la altura de las barricadas o de barricadas que alcanzaban los primeros pisos.

El espacio se construye por medio de la clase: ropa, decoración, discurso, actitudes, actividades. Al fin y al cabo, Haussmann no aplicó sino con intensidad una segregación por barrios en el diseño de su remodelación urbanística de París.



Nueva Babilonia (Kozintsev y Trauberg, 1929)



La Commune 1871 (Peter Watkins, 2000)

LOS FUSILAMIENTOS EN PÈRE LACHAISE

Los incendios que se producen en París durante la *semaine sanglante* (22-28 de mayo) se incorporan muy pronto a la iconografía criminal de la Comuna. Algunos edificios fueron incendiados, efectivamente, por los comuneros al huir pero las representaciones y exageraciones pronto construyeron mitos como el de las *petroleuses*, unas mujeres harpía que en la última semana se desplazaban por París, desgañadas, histéricas y con garrafas de petróleo, incendiando la ciudad. Las mujeres fueron un sujeto especialmente activo durante esta revolución y, por ende, especialmente vilipendiado y represaliado por los versallistas.

Si el inicio de la Comuna se fija geográficamente en la Butte de Montmartre, el final (pese a las discusiones sobre si la última barricada estuvo en la Rue Blanche y fue de mujeres o si estuvo en el barrio 11) se sitúa iconográficamente en el cementerio de Père Lachaise, en el 11^{ème} *arrondissement*. Y es de hecho allí donde finaliza cada año la manifestación en memoria de los comuneros en la ciudad de París.

La Commune de Paris (Ménégoz, 1951) se inicia con esta manifestación del año 1951 y la sigue hasta su final, en este cementerio, en la zona donde una placa recuerda los fusilamientos allí sucedidos. Además de la placa, se halla la tumba de Jean Baptiste Clément, creador de la canción de la Comuna *Le Temps des cerises*, y un relieve escultórico conmemorativo. Ménégoz efectúa una elipsis temporal tras hacer un zoom en el año 1871. Nos traslada de allí a la *semaine sanglante* y luego, cuenta la historia de la Comuna. Este es el único filme que comienza por Père Lachaise. Lo hace así para finalizar la película con la canción *L'Internationale*, escrita por Eugène Pottier, obrero estampador textil, tras la caída de la Comuna como homenaje. En este hecho podemos ver una intención política clara de presentar las luchas de 1871 como luchas todavía abiertas; a la vez que el director evidencia su postura de apoyo al movimiento comunista, que había adoptado *La Internacional* como himno.



La Commune de Paris (Robert Ménégoz, 1951)

El resto de filmes terminan, de modo más o menos explícito, con los fusilamientos en Père Lachaise. El filme de Guerra, pese a estar inacabado, fuerza un cierre en el que aparece el relieve de homenaje a los fusilados de Père Lachaise; *Nueva Babilonia* (Kozintsev y Trauberg, 1929) lo hace con un fusilamiento nocturno y lluvioso, que no permite discernir el muro en el que se los ejecuta. Y en el filme de Watkins en 2000, destaca la reconstrucción de la atmósfera de los últimos combates, que recuerda a grabados y cuadros de la época en el juego de contrastes, la composición o el uso de blancos cenicientos que cubren los cuerpos de los fusilados. En concreto, hay dos cuadros de gran similitud, *Une rue à Paris en Mai 1871* ou *La*

Commune de Maximilien Luce pintado con posterioridad, en el año 1903, o *Derniers combats au Père-Lachaise*, pintado por Henri-Félix-Emmanuel Philippoteaux, en el mismo 1871.



Une rue à Paris en Mai 1871 ou La Commune; Maximilien Luce. 1903 (imagen superior). *La Commune 1871* (Peter Watkins, 2000) (imagen inferior)

CONCLUSIONES

El París tradicional se desvanecía con la entrada en el siglo XX, lo mismo que su fisonomía tradicional, consecuencia de una organización económica y social muy particular para una gran ciudad, que fue, finalmente, la que dio forma a los modos revolucionarios del siglo XIX que culminaron en la Comuna de París. Este París ha desaparecido y no sólo sus calles y su trazado, si no también sus relaciones sociales, que los grandes bulevares y la especulación urbanística demolieron. Por eso, el análisis de los filmes más significativos sobre la Comuna revela que el uso de estudio domina la escenografía, combinado éste con alguna recreación borrosa e idealizada de fragmentos de una ciudad que sólo se percibe fugazmente. Del mismo modo, cuando se desea evocar los interiores de 1871, éstos son angostos, limitados, muy centrados en una calle o en un barrio; con el objeto de evitar que se rompa el espacio imaginario del París desaparecido. Este tipo de tratamiento visual funciona en las películas como un elemento de contenido: se erige en metáfora de la cercanía diaria de la lucha política en el barrio.

Si parte del París de las barricadas preñando calles estrechas ha desaparecido, no lo han hecho otros escenarios de la Comuna, por ello, la ausencia de filmaciones in situ o de recreaciones escenográficas nos habla de un cine que milita más que recrea. Que busca hacer llegar un mensaje que considera todavía viva la lucha al contar la historia de la Comuna, y no un cine que pretende recrear la historia como algo cerrado y superado. Esta idea se refuerza si

pensamos en el uso anacrónico hace Peter Watkins de los medios de comunicación en su filme *La Commune 1871* (2000): la televisión comunera y la versallesa oponen sus perspectivas del conflicto, haciendo reflexionar al espectador sobre la manipulación mediática hoy día y sobre las luchas irresueltas que esperan desde la Comuna su rendición.

Las relaciones sociales de clase son las que nos ubican espacialmente en la ciudad descrita por las películas sobre la Comuna, proponiendo una antítesis al orden perspectivista dibujado por Haussmann. Se expresa, en consecuencia, por medio de relaciones sociales y no por medio de espacios escenográficos. El espacio se construye por medio de la clase: ropa, decoración, discurso, actitudes, actividades. Al fin y al cabo, Haussmann no aplicó sino con intensidad una segregación por barrios en el diseño de su remodelación urbanística de París.

La estética de estas películas ataca, en general, el régimen perspectivista de Haussmann; y no hablamos sólo de una opción estética de reordenación urbanística, ni tampoco únicamente de una segregación poblacional; si no que hablamos de un régimen ideológico, pues la perspectiva “se convirtió en la cultura visual naturalizada del nuevo orden artístico. Lo que vuelve a este acontecimiento especialmente importante es que pasó lo mismo con el nuevo orden científico. En ambos casos el espacio se vio desprovisto de su significado sustantivo para convertirse en un sistema ordenado y uniforme de coordenadas lineales abstractas. Como tal, era menos el escenario donde desarrollar una narración, que el eterno recipiente de procesos objetivos” (JAY, 2007: 47) Oponiéndose a la comprensión racionalizada y abstractizada de Haussmann, también se denuncia la parcialidad ideológica de las construcciones espaciales y urbanas.

El París que dio lugar a la Comuna agonizaba con el siglo XIX. No sólo bajo la industrialización de masas y la paulatina desaparición de los talleres artesanales, las demoliciones y la segregación, si no también debido a los consecuentes cambios en la lucha política. Las barricadas de calles estrechas ya no podían ser efectivas, las solidaridades comunales, si bien son base de las solidaridades de clase (HARVEY, 2008: 309), comenzaban a ser sustituidas por una nueva política acordada por la Internacional: la construcción de la clase internacional para contrarrestar el gran poder que había adquirido la burguesía tras la revolución de 1848 (HARVEY, 2008). De modo general, esta idea y la postura de estos filmes, todos defensores de la experiencia comunera, se puede sintetizar en la frase que uno de los luchadores comuneros grita desde una barricada a los versallistas durante la *semaine sanglante* en *Nueva Babilonia* (1929): “¿Queréis París? ¿El viejo París? ¡Nunca!”

REFERENCIAS

- ANÓNIMO, *Paris désert, lamentations d'un Jérémie haussmannisé*. París, Towne, 1868.
- BENJAMIN, W. *El libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005.
- HARVEY, D. *París, capital de la modernidad*. Madrid, Akal, 2008.
- JAY, M. *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid, Akal, 2007.
- ROUGERIE, J. *Paris libre 1871*. París, Points Seuil, De Poche, 2004.

FILMOGRAFÍA

- L'Émeute* (Alice Guy, 1906)
- La Commune* (Armand Guerra, 1914)
- Nueva Babilonia* (Kozintsev y Trauberg, 1929)
- La Commune de Paris* (Ménégoz, 1951)
- La Commune 1871* (Peter Watkins, 2000)